



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2018

---

## **Gesellschaftlich engagierte Kunstkritik. Ein Gespräch mit Grant Kester**

Müller, Pablo

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-158962>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Müller, Pablo (2018). Gesellschaftlich engagierte Kunstkritik. Ein Gespräch mit Grant Kester. In: Kleesattel, Ines; Müller, Pablo. The Future Is Unwritten: Position und Politik kunstkritischer Praxis. Zürich: Diaphanes, 245-262.

und dasselbe im Hinblick auf die beiden anderen Bereiche tun, gewinnen wir Perspektiven auf mögliche kollektive, prozessuale Formen der Auseinandersetzung mit Kunst und vor allem mit Gesellschaft. Allerdings kann dies nur kollektiv und in Allianz mit bestehenden sozialen Kämpfen geschehen. Verstehen wir eine solche involvierte Kritik, die die postideologische Ohnmacht hinter sich lässt, als das Potential, in einer neoliberalen, sich zunehmend faschisierenden Welt nicht zynisch zu sein, ist sie heute ebenso Versammlung wie Auseinandersetzung. Sie stellt sich nicht in ein vorgestelltes Außen, sondern versteht sich als involvierte Praxis. Denn sie will nicht nur wissen, und es dennoch tun, sondern sich in aller Kenntnis der postideologischen Verwertung der Kritik weder das Denken noch das Handeln nehmen lassen. So trotz sie dem Trotzdem des Handelns den Trotz wieder ab.

Pablo Müller

## Gesellschaftlich engagierte Kunstkritik

### Ein Gespräch mit Grant Kester

**Pablo Müller:** In Ihrem Artikel *The Device Laid Bare. On Some Limitations in Current Art Criticism* vertreten Sie die Auffassung, dass die gesellschaftlich engagierte Kunst einen neuen methodischen Ansatz der Kunstkritik erfordert.<sup>1</sup> Worin unterscheidet sich Ihr felddasierter Ansatz von einer herkömmlichen kunstkritischen Perspektive?

**Grant Kester:** Wir müssen bei der Erkenntnis ansetzen, dass sich in der Entwicklung von der gesellschaftlich engagierten Kunstpraxis (ein zugegebenermaßen nicht idealer Begriff) im Lauf der vergangenen zwei Jahrzehnte etwas für unser Verständnis moderner Kunst Grundlegendes geändert hat. Ich würde insbesondere behaupten, dass gesellschaftlich engagierte Kunstpraktiken einige der zentralen Grundsätze des Avantgarde-Paradigmas, das unsere Interpretation von Kunst beinahe ein Jahrhundert lang bestimmt hat, in Frage zu stellen begonnen haben. Zentral für jenes Paradigma ist ein defensiver Begriff der Autonomie: der subjektiven Autonomie der

Das Gespräch wurde im Herbst 2017 per E-Mail geführt; aus dem Englischen übersetzt von Pablo Müller und Bram Opstelten. <sup>1</sup> Grant H. Kester: »The Device Laid Bare. On Some Limitations in Current Art Criticism«, in: *e-flux journal* 50 (2013), <http://www.e-flux.com/journal/50/59990/the-device-laid-bare-on-some-limitations-in-current-art-criticism/> (aufgerufen am 14. Dez. 2017).

Künstlerpersönlichkeit ebenso wie der institutionellen Autonomie des Kunstwerks im Verhältnis zu zeitgenössischen gesellschaftlichen und politischen Formationen. Das Fortbestehen der Autonomie als eines rhetorischen Topos zeigt sich bei einer Person wie Thomas Hirschhorn, einem Avatar dessen, was Hal Foster Neo-Avantgarde nennt: Hirschhorn meint nach wie vor darauf bestehen zu müssen, dass sein Werk eine Form ›reiner Kunst‹ darstelle, auch wenn es Formen annimmt, die eindeutig in den Traditionen dezidiert ›unreiner‹ Praktiken wie community-basierter Kunst wurzeln. Dieser Neo-Avantgarde-Ansatz ist eine der sichtbarsten Formen zeitgenössischer Kunstpraxis im institutionellen Kunstbetrieb. Wie bei Hirschhorn ist diese Praxis häufig durch eine typische Dualität gekennzeichnet, indem sie verschiedene Formen der Performance und zeitlich begrenzter Installationen (die auch an kunstfremden Orten in Erscheinung treten können) mit einer eher davon abgetrennten, aber wirtschaftlich lukrativen galeriebasierten Form von Objektproduktion, deren Wert durch die ›immateriellen‹ Gesten erhöht und authentifiziert wird, verbindet. Neben einer solchen Arbeitsweise gibt es jedoch verschiedene, über die ganze Welt verbreitete Formen gesellschaftlich engagierter Kunstpraxis, die oft kaum Berührung mit der institutionalisierten Kunstwelt haben oder diese zumindest nicht als den einzigen Ort betrachten, an dem relevante kritische Bedeutung produziert werden kann. Vor allem über diese Art von Arbeiten habe ich in meiner bisherigen Forschungsarbeit geschrieben, und sie steht im Mittelpunkt der Anthologie *Collective Situations*, die ich kürzlich zusammen mit Bill Kelley für die Duke University Press herausgegeben habe.<sup>2</sup> Es gibt tatsächlich zwei Ebenen, auf denen diese Arbeiten die Konventionen der bestehenden Kunstkritik und -theorie in Frage stellen. Auf der methodischen Ebene haben wir es oft mit Projekten und Praktiken zu tun, die sich nicht um ein Objekt, ein Ereignis oder ein Bild drehen, das zuvor geschaffen wurde, um dann einer Gruppe versammelter BetrachterInnen in einem Galerie- oder Museumsraum gezeigt zu werden. Stattdessen werden diese

<sup>2</sup> *Collective Situations. Readings in Contemporary Latin American Art 1995–2010*, hg. von Bill Kelly Jr. und Grant H. Kester, Durham NC 2017.

Projekte tendenziell eher in institutionellen und gesellschaftlichen Kontexten außerhalb der Kunstwelt realisiert. Sie sind zudem eher prozessorientiert und, obwohl sie durchaus auch die Produktion von Objekten umfassen können, machen sie aus diesen Objekten nicht den ausschließlichen Ort der Bedeutungserzeugung. Folglich erfordern diese Ansätze neue analytische und forschungsbezogene Fähigkeiten. Diese Fähigkeiten mögen sich zwar mit dem Inhalt der herkömmlichen Kritiker- oder Historikerausbildung (der hermeneutischen Analyse von Objekten und Bildern) überschneiden. Sie stützen sich aber auch auf Techniken aus dem Bereich der Sozialwissenschaften, die eine Tradition feldbasierter Forschung (teilnehmende Beobachtung, mündliche Befragungstechniken, partizipative Aktionsforschung und dergleichen) haben. Die zweite Ebene, die wir beachten müssen, betrifft die für die zeitgenössische Kunstkritik bestimmenden theoretischen Paradigmen oder, genauer gesagt, die Vorstellungen vom Wesen der Kunst und gesellschaftlichem oder politischem Wandel, die in konventioneller Kunstkritik stillschweigend vorausgesetzt werden. Diese Vorstellungen beruhen auf einem diskursiven Schema, in dem Autonomie auf zweierlei Weise hergestellt wird. Erstens wird Autonomie erhalten durch ein Modell des kreativen Schaffens, demzufolge der Avantgarde-Künstler und dessen besonderes Weltverständnis als einziger Ort in der zeitgenössischen Kultur angesehen wird, an dem eine unabhängige Form des kritischen Bewusstseins kultiviert werden kann. »Einzig die Avantgarde vermag«, wie John Roberts letzthin schrieb, »die Autonomie als ein gesellschaftliches Verhältnis« und damit implizit als einen Ort legitimer Kritik »zu verteidigen.«<sup>3</sup> Und zweitens wird die Autonomie oder Freiheit des Kunstwerks dadurch gesichert, dass letzteres in der Kunstwelt abgesondert wird – beziehungsweise innerhalb der Institutionen der Kunst, die nach allgemeinem Verständnis ein geschütztes Feld bilden, in dem sich bestimmte Formen von kritischem Wissen oder kritischer Einsicht bewahren lassen. Das erfordert natürlich eine Normalisierung oder ein Kleinreden der strukturierenden Kraft

<sup>3</sup> John Roberts: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, London 2017, S. 184.

des Kunstmarkts, die wohl das am stärksten prägende Moment der institutionellen Kunstwelt ist. Dieser Auffassung liegt eine lange Tradition zugrunde, die bis in die frühe Neuzeit zurückreicht und im 20. Jahrhundert durch Leute wie Theodor W. Adorno erneuert wurde, indem er den Künstler als einen ›Stellvertreter‹ oder ein Surrogat für eine Art von revolutionärem Bewusstsein betrachtete, welches das Proletariat idealerweise an den Tag legen sollte, bisher aber nicht gezeigt hatte. Deshalb sei ein grundlegender politischer Wandel auf Dauer ausgesetzt, und der Künstler pflege dieses Bewusstsein solange, bis ein neuer, authentisch revolutionärer Moment eintritt, in dem es durch eine wirklich aufgeklärte Arbeiterklasse wieder aktualisiert werden kann. Bis dahin solle der Künstler jeden unmittelbaren Kontakt zu sozialen Bewegungen oder Akteuren von gesellschaftlichem oder politischem Wandel vermeiden. Sonst bestünde die Gefahr, dass er im leidenschaftlichen Bestreben einer praktischen Verwirklichung jener ästhetischen Werte, die zwischenzeitlich nur in einer Art von konzeptuellem Aufschub oder Stillstand gehalten werden können, die einzigartige kritische Kraft der Avantgardekunst vergeuden könnte. Beide Bedingungen werden in Frage gestellt durch die gesellschaftlich engagierte zeitgenössische Kunst, die vielfach jenseits der institutionalisierten Kunstwelt angesiedelt ist und oft mit bestehenden Formen des politischen und gesellschaftlichen Widerstands Allianzen bildet. Aus diesem Grund bedarf es für eine substanzielle kritische Auseinandersetzung mit diesem Schaffen eines neuen theoretischen Paradigmas, das dessen Besonderheiten zu erfassen vermag. Erforderlich ist, genauer gesagt, ein neues Konzept ästhetischer Autonomie. Genau darum dreht sich mein derzeitiges Buchprojekt *Autonomy and Answerability*.

**P.M.:** In der Zeitschrift *FIELD*, die Sie 2015 mitbegründet haben, versuchen Sie, den feldbasierten Ansatz zu fördern. Welche darin veröffentlichten Beiträge waren im Hinblick auf die Konkretisierung dieser neuen kunstkritischen Methode besonders interessant?

**G.K.:** Es war eine Herausforderung, die Art von Kunstkritik zu finden, die wir in *FIELD* sehen wollen. Das heißt: Kritik, die einer materialistischen Deutung eines bestimmten Projekts folgt und auf einer genauen Beobachtung der jeweiligen Arbeitsmethoden und ideologischen und diskursiven Verfahren sowie der jeweiligen Beziehung zu Mechanismen des politischen oder gesellschaftlichen Widerstands basiert und die eine substanziell kritische, nicht bloß abschätzige oder oberflächliche Dimension bewahrt. Für mich ist dies ein Beleg für die Existenz genau jener Lücke, die *FIELD* zu füllen sucht; nur befinden wir uns noch ganz am Anfang. Deshalb ist unser editorischer Prozess im Moment zwangsläufig eher unverhohlen pädagogisch. Wir ertappen uns oft dabei, wie wir unsere AutorInnen zu einer detaillierteren Darstellung der mit einem bestimmten Projekt verbundenen spezifischen Spannungen und produktiven Momente ermutigen oder auch zu einer differenzierteren Analyse der Verbindung zwischen den Mikrooperationen eines Projekts und den relevanten makropolitischen Kräften anhalten. Wir erhalten auch zahlreiche Einsendungen von KünstlerInnen und KuratorInnen, die über ihre eigenen Projekte schreiben wollen, weit weniger aber von WissenschaftlerInnen oder KritikerInnen, die keine Verbindung zu einem bestimmten Projekt haben und aus einer unabhängigen Perspektive darüber schreiben wollen. Die Herausforderung hat auch mit dem Maß an Arbeit zu tun, das ein potenziell langfristiges und fern der üblichen Kunstzentren stattfindendes Projekt erfordert. Über Kunst dieser Art zu schreiben, ist etwas ziemlich anderes als bei einer Galerie in New York oder London vorbeizuschauen, eine Ausstellung zu sehen, sich eine Meinung zu bilden und anschließend eine Rezension zu schreiben. Wir bemühen uns erst jüngst darum, Finanzierungsmöglichkeiten zu erschließen, die es uns erlauben würden, Kritiken bestimmter Projekte in Auftrag zu geben. Gleichwohl bin ich sehr zufrieden mit den Artikeln, die wir bisher veröffentlichen konnten. Hinsichtlich einer situativen Analyse eines Projekts, das sich mit der komplexen Wechselbeziehung zwischen Kunst und Politik befasst, war Sebastian Loewes Beitrag über die verschiedenen Versuche, die Occupy-Bewegung in Kunstkontexten ›auszustellen‹, samt dem anschließenden Briefwechsel mit



Noah Fischer meiner Meinung nach ganz gut. Bewundernswert fand ich aus dem gleichen Grund auch Sue Bell Yanks kritische Darstellung von Jeanne van Heeswijks Freehouse-Projekt in Rotterdam sowie Gloria Duráns und Alan Moores Artikel über La Tabacalarea in Madrid. Im Sinne eines stärker experimentellen Ansatzes möchte ich auf den Beitrag von George Marcus über sein kollaboratives Projekt bei der Welthandelsorganisation WTO in Genf hinweisen und auf Christoph Schäfers Darstellung der Gezi-Park-Proteste in Istanbul, die einen Bericht aus der Ich-Perspektive mit historischer Kontextualisierung und einer sehr überzeugenden politischen Analyse verband. Ich fand auch, dass Angela Washkos Artikel über ihre performance-basierte Arbeit, die sich um einen frauenfeindlichen ›Mannosphären«-Blogger drehte, ein gutes Beispiel für eine von KünstlerInnen getragene Kritik gibt.

**P.M.:** In *Device Laid Bare* kritisieren Sie die oftmals schematischen Ansätze von KritikerInnen, die in der Analyse von Kunstwerken einfach theoretische Versatzstücke und bestehende Narrative hinzuziehen. Im Gegensatz dazu plädieren Sie für ein stärkeres Sich-Einlassen auf das jeweilige Werk und den spezifischen Kontext. Könnten Sie genauer beschreiben, wie ein solches Sich-Einlassen vor sich gehen sollte? Gibt es Hilfsmittel oder Techniken, die eine solche eingehende Analyse unterstützen können?

**G.K.:** Einfach physisch vor Ort sein, intellektuell offen und neugierig darauf sein, wie ein Werk geschaffen wird, das ist schon mal ein guter Ansatz. Ich glaube aber, dass man den ästhetischen Charakter dieser Praxis auch auf einer theoretischen Ebene verstehen muss. Es gibt zwei Richtungen, in die man die Untersuchung lenken kann, was ich hier allerdings nur andeuten kann. Erstens rückt das Ästhetische die spezifische Beziehung zwischen kritischer Selbstreflexion und intersubjektivem Erleben in den Vordergrund. Auf diese Weise sind die selbstreflexiven Mechanismen in der bewussten, ästhetischen Wahrnehmung wie etwa bei Immanuel Kant stets ausdrücklich mit der Ahnung des gesellschaftlichen Potenzials monadischer Erfahrung (als Sensus communis, der Harmo-

nie der Erkenntnisvermögen und so weiter) verbunden. Wir müssen uns also zunächst fragen, wie individuelles Erleben und gesellschaftliche Erfahrung in einem bestimmten Werk miteinander verbunden sind. Und zweitens gründet das Ästhetische diese Beziehung auf kognitive und körperlich-sinnliche Formen des Erkennens. Wie entsteht Erkenntnis des Selbst oder des Anderen, des Politischen in und durch den Körper oder die Affekte? Wie ist der Körper in Formen der Praxis verwickelt? Und in welchem Verhältnis steht dieses körperlich-sinnliche Wissen zu Formen des kritischen Erkennens?

**P.M.:** In Bezug auf die gesellschaftlich engagierte Kunst plädieren sie auch für ein »more nuanced understanding of reception«. <sup>4</sup> Claire Bishop interviewte Personen, die an Thomas Hirschhorns *Spinoza Festival* in Amsterdam mitwirkten, und veröffentlichte diese Interviews zusammen mit einer kurzen Kontextualisierung. Der Hauptzweck des Beitrags bestand offenbar darin, den Mitwirkenden ohne eine weitere kritische Verortung eine Stimme zu geben. Was halten Sie von einem solchen Versuch? Können Sie ein Beispiel für eine interessante Einbeziehung der Perspektive von Mitwirkenden und MitarbeiterInnen geben?

**G.K.:** Generell ist es eine gute Idee, mit den an einem Projekt beteiligten Personen zu sprechen, auch wenn ich mir nicht sicher bin, ob ich diese Geste als ein ›eine Stimme geben‹ beschreiben würde. Ich glaube aber, dass eine informierte Kritik solcher Projekte mehr als nur Recherchen aus erster Hand erfordert. Sie verlangt, dass man die eigene kritische Position auf einer theoretischen Ebene durchdenkt, um zu verstehen, weshalb bestimmte Reaktionen von Bedeutung sein sollten. Anzusetzen ist, wie gesagt, bei einem Modell der ästhetischen Erkenntnis, mithilfe dessen die Erfahrungen und die kreative Agency von MitarbeiterInnen oder Mitwirkenden zunächst einmal als wesentlich oder bedeutsam verstanden werden. Ich möchte zudem anmerken, dass das Werk von Hirschhorn wohl

<sup>4</sup> Kester 2013, S. 7.

nicht das passendste Beispiel für diese Art von Ansatz bietet, weil er seine öffentlichen Projekte meist um eine recht konventionelle auktoriale Grundstruktur herum entwickelt. So hatte Hirschhorn die organisatorische Struktur seines *Gramsci Monument* bereits lange in Voraus ausgearbeitet, ehe er sich entschied, mit welcher Sozialwohnungsgemeinschaft er zur Realisierung des Werks konkret zusammenarbeiten würde. Dies entspricht seinem Begriff der autonomen »ungeteilten Urhebererschaft«. In seinem Werk gibt es für MitarbeiterInnen tatsächlich keinen Raum, in dem sie entscheidenden Einfluss auf das, was er die zugrundeliegende »Form« eines Projektes nennt, ausüben können. Sie bleibt die exklusive Domäne des Künstlers oder »Formgebers«. Eine Kollaboration findet in seinem Werk deshalb nur in ziemlich rudimentärer Form statt.<sup>5</sup> Ich kann ein positives Beispiel aus meiner eigenen Forschung geben: das Dialog-Projekt in Zentralindien (auf das ich in *The One and the Many* eingehe). In diesem Fall benötigten wir Übersetzungen aus dem Englischen sowie Hindi und Adivasi-Dialekten in die jeweils anderen Sprachen, um das Projekt mit den verschiedenen Mitwirkenden besprechen zu können. Der Forschungsprozess bestand zum Teil darin, sich durch eine Art Vokabular von Schlüsselbegriffen hindurchzuarbeiten, die in den verschiedenen Sprachkontexten jeweils unterschiedliche Bedeutungen hatten. Durch diese Interviews und die semantische Rahmung der eigentlichen Gespräche bekam ich tatsächlich ein Gefühl für die gesellschaftliche Komplexität der Nalpar oder Wasserpumpen im Dorf. Durch eine bloße Analyse der Gestaltung oder Bauweise der Pumpstellen hätte ich niemals diese Informationen gewinnen und auch niemals einen Eindruck davon bekommen können, wie sie innerhalb der gesellschaftlichen Ökologie jener Gemeinschaft und in Bezug auf die unzähligen sich in jenem Bereich auftretenden Spannungen in den Feldern Geschlecht, Macht, Überwachung und die subtilen oder offenen Formen des Widerstandes tatsächlich funktionierten.

<sup>5</sup> Diese »Form« ist, wie Hirschhorn schreibt, das »Wichtigste«, sie ist »etwas, das von mir selbst herkommt, etwas, das nur ich sehe und als logisch wahrnehme, etwas, das nur ich ausarbeiten und geben kann«; vgl. Thomas Hirschhorn: *A Tribute to Form* (2012), [http://awp.diaart.org/gramsci-monument/Tribute\\_to\\_Form.pdf](http://awp.diaart.org/gramsci-monument/Tribute_to_Form.pdf) (aufgerufen am 4. Jan. 2018).

**P.M.:** In der gesellschaftlich engagierten Kunst wird die Rezeption selbst in gewisser Weise Teil der Produktion. Auf unserer Konferenz in Luzern erwähnten Sabeth Buchmann und Peter Spillmann, dass in den kollaborativen Kunstprojekten der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum Schreiben und Kritik zum Bestandteil der künstlerischen Produktion wurden. Der minimal club (ein Kollektiv, an dem Sabeth Buchman beteiligt war) produzierte Theaterstücke sowie Installationen und veröffentlichte die Zeitung *A.N.Y.P* mit Beiträgen zu gesellschaftspolitischen Themen und Kunst. Hat eine eigenständige kunstkritische Perspektive bei dieser Einbeziehung von Kritikformen in die Kunstproduktion ausgedient? Worin bestehen für Sie die spezifischen Qualitäten einer kunstkritischen Analyse?

**G.K.:** Ich glaube nicht, dass Kunstkritik seit den 1990er Jahren in zunehmendem Maße Teil der Kunstpraxis geworden ist, wenn man Kritik so versteht, dass Künstler über gesellschaftspolitische Themen oder über Kunst im Allgemeinen schreiben. Diese Form von diskursivem Engagement ist spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ein wesentliches Merkmal der Avantgarde. Um ein Beispiel aus jüngerer Zeit zu geben: Jacopo Galimberti untersucht in seinem neuen Buch *Individuals Against Individualism* die Arbeit einer Reihe weniger bekannter Kunstkollektive, die in den späten 1950er und 1960er Jahren in Europa aktiv waren und die sich fast durchgehend mit Formen von kritischem Schreiben und politischer Analyse beschäftigten.<sup>6</sup> Es trifft sicherlich zu, dass wir in der Kunstproduktion häufig einer absichtlichen Verinnerlichung theoretischer Prinzipien begegnen. Man denke etwa daran, in welchem Maß Thomas Hirschhorn bestimmte erkenntnistheoretische Behauptungen in die eigene diskursive Selbstdarstellung integriert, die ganz offensichtlich das Ziel hat, sein Werk vor von ihm bereits antizipierten Formen der Kritik zu schützen. Für mich ist diese Art von defensiver oder vorbeugender Selbsttheoretisierung nicht gleichbedeutend mit Kunstkritik. Heutzutage kommen zeitgenössische Künstler kaum mehr umhin,

<sup>6</sup> Jacopo Galimberti: *Individuals Against Individualism*, Liverpool 2017.

pseudotheoretische oder fictio-kritische Texte zu produzieren. Ich würde diese Form der Textproduktion jedoch von einer unabhängigen kritischen Analyse bestimmter KünstlerInnen und Kunstwerke unterscheiden. Wenn letztere obsolet geworden ist, dann offensichtlich nicht deswegen, weil ihre Funktion irgendwie in das künstlerische Schreiben integriert wurde. Im Bereich der gesellschaftlich engagierten Kunst gibt es jede Menge Künstler, die im Internet, in Blogs oder Tagebüchern über ihr Werk schreiben. Diese Arbeit ist aber im Großen und Ganzen affirmativer Art und nicht wirklich als Kritik gedacht. Es gibt zudem ein ganzes Genre des Schreibens im Zusammenhang mit Promotionsprojekten, in deren Rahmen DoktorandInnen aus dem Bereich der Artistic Practice den Nachweis erbringen sollen, dass sie gewisse theoretische Einsichten erlangt haben. Das führt oftmals zu ziemlich schematischen Formen akademischen Schreibens. Auch diese Art des Schreibens vermeidet meist jegliche substanzielle Kritik (denn weshalb würdest du den Mitgliedern deines Promotionsausschusses eine gedankliche Rechtfertigung dafür liefern, die Gültigkeit deiner Arbeit in Frage zu stellen, wenn doch dein vorrangiges Ziel darin besteht, ihre Zustimmung zu ebendieser Arbeit zu gewinnen?). Mit anderen Worten: Ich glaube nicht, dass KünstlerInnen als solche irgendwie die diskursive Funktion übernommen haben, die eine unabhängige Kunstkritikerin zu erfüllen pflegte. Das heißt nicht, dass es eine starke institutionelle Unterstützung für eine unabhängige Kunstkritik gäbe. Ganz gewiss ist dies nicht der Fall in der Mainstream-Kunstpresse, die wie immer weitgehend von den durch Galerien geschalteten Anzeigen abhängig ist. Der Platz hier reicht bei weitem nicht aus, um im Einzelnen darzulegen, worin die spezifischen Qualitäten der Kunstkritik im Hinblick auf die gesellschaftlich engagierte Kunst bestehen. An dieser Stelle möchte ich lediglich zwei Dinge anmerken. Erstens glaube ich nicht, dass es möglich ist, eine angemessene kritische Darstellung einzelner gesellschaftlich engagierter Kunstwerke auszuarbeiten, ohne gleichzeitig eine ins Allgemeine gehende historische und theoretische Analyse ihres Verhältnisses zu den normativen Strängen zeitgenössischer und moderner Kunst zu entwickeln. Die Kritikerin oder der Kritiker muss zweitens zumindest eine vorläufige Vorstel-

lung davon haben, wie bedeutsamer gesellschaftlicher oder politischer Wandel hier und jetzt aussieht. Ich habe bereits öfters darüber geschrieben, wie wichtig es ist, an diese Praktiken auf eine Weise heranzugehen, die sie nicht einfach auf die Illustration irgendeines abstrakten theoretischen Prinzips reduziert. Die entscheidende im Feld zu leistende Arbeit bezieht sich eben auf das Verhältnis zwischen situativer Praxis und systematischen Formen der Herrschaft und des Widerstands.

**P.M.:** Oftmals wird in kunstkritischen Aufsätzen vermieden, konkrete, hegemoniale Machtverhältnisse und sozioökonomische Bedingungen in die Analyse einzubeziehen. Meiner Meinung nach müssten diese Aspekte jedoch einbezogen werden, wenn die Kunstkritik Bestandteil eines umfassenderen kritischen Projekts sein soll. Anders ausgedrückt: Wenn ich über gesellschaftlich engagierte Kunst schreibe, bedeutet das noch lange nicht, dass mein Schreiben automatisch gesellschaftlich engagiert ist. Inwiefern könnte der von Ihnen vorgeschlagene kunstkritische Ansatz als gesellschaftlich engagiert gelten? Macht die von Ihnen vertretene materialistische Perspektive die Kunstkritik gesellschaftlich engagiert? Hat Engagement mit Parteilichkeit zu tun? Oder bezieht sich der Begriff »Engagement« auf die Art und Weise, wie KunstkritikerInnen sich auf ein bestimmtes Kunstwerk einlassen, und »gesellschaftlich« steht einfach für die Fähigkeit zur Empathie für und Offenheit gegenüber den beteiligten Personen?

**G.K.:** Sie bringen uns auf eine weiterreichende und komplexere Frage, der nachzugehen mir allerdings die Zeit nicht reicht. Sie betrifft den Stellenwert der Criticality oder des Engagements in künstlerischer Praxis im Verhältnis zum kunstkritischen Schreiben. Um Ihre Frage zu beantworten: Ich würde gewiss zustimmen, dass Kunstkritik nicht einfach »gesellschaftlich engagiert« wird, nur weil sie sich mit gesellschaftlich engagierter Kunst befasst. So behauptete Clement Greenberg (um ein nahe liegendes Beispiel anzuführen), dass bestimmten Formen einer »reinen« oder »interesselosen« Kunst eine tiefgreifende politische und gesellschaftliche Bedeutung zukomme, und offensichtlich war er der Auffassung, seine in den 1930er Jahren verfassten



Kritiken hätten sich in Solidarität mit der Volksfront und im Widerstand gegen den Faschismus entwickelt. Ebenso finden sich durchaus KritikerInnen, die auf herkömmliche Weise an gesellschaftlich engagierte Kunst herangehen, ohne zu berücksichtigen, wie diese Praktiken an der Schnittstelle des Ästhetischen und des Politischen agieren. Wahrscheinlich würden die meisten KritikerInnen ihre Arbeit gerne als Teil eines ›kritischen‹ Projekts ansehen. Doch sie hätten ganz unterschiedliche Vorstellungen davon, wie sich diese Kritikalität herstellt. Tatsächlich wurden moderne Kunst und ästhetische Theorie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als kritische Formen des kulturellen Diskurses gedacht. Diese Kritikalität nimmt verschiedene Formen an. Sie reicht von einer formalistischen Ausprägung, in der die Beziehung der Kunst zum Politischen derart vermittelt, derart abgeschwächt ist, dass sie quasi inexistent ist, bis hin zu einer Form von Kritikalität, die sich wesentlich direkter mit politischer Herrschaft auseinandersetzt. Ich würde all diese Formen von Kritikalität jedoch von jener Art gesellschaftlicher und politischer Wechselwirkung unterscheiden, die für gesellschaftlich engagierte Kunst kennzeichnend ist. Was verstehe ich unter Engagement? Für mich meint es eine bewusste Interaktion mit bestimmten (ideologischen, institutionellen, intersubjektiven) gesellschaftlichen und politischen Kräften auf eine Art und Weise, die wechselseitig transformativ ist. Statt diese Kräfte als kunstoffremd oder als eine Verunreinigung der Kunst zu behandeln, verstehen diese KünstlerInnen die aktive Auseinandersetzung mit ihnen als Teil einer schöpferischen Praxis. Und statt durch eine entkoppelte, symbolische Geste Widerstand erzeugen zu wollen, wenn etwa KünstlerInnen sich von bestehenden kunstbetrieblichen Konventionen oder auch von den angeblich inhärenten formalen Bedingungen eines bestimmten Mediums absetzen, entsteht der Widerstand im Fall der gesellschaftlich engagierten Kunst durch das Widerstehen der KünstlerInnen gegen bestimmte Formen der gesellschaftlichen und politischen Unterdrückung jenseits der Kunstwelt, die nicht länger als ›innere Beschränkungen‹ der Kunst als Kunst allegorisiert werden. Vielleicht besteht ein bescheidener politischer Anteil darin, eingehender und präziser über diese Projekte zu schreiben. Ein solches Schreiben

kann nämlich eine verändernde Wirkung auf die Disziplin der Kunstgeschichte und der Kunstkritik haben. Wie dem auch sei, ich glaube, dass es vor allem darum geht, eine Art kritischer Analyse zu entwickeln, die den formalen und ideologischen Charakter des Kunstwerks selbst adäquat reflektiert. Wie lässt sich auf legitime Weise ein Projekt diskutieren, das sich zum Beispiel um Formen sozialer Interaktion dreht, ohne dem Charakter jener Interaktionen und den Zwängen und Potenzialen, die diese Interaktionen aufweisen, eine gewisse Beachtung zu schenken? So gesehen, glaube ich nicht, dass mein Interesse an einer kritischen Analyse, die auf einer eingehenden Untersuchung der materiellen Bedingungen eines bestimmten Projekts fußt, zwangsläufig ›engagiert‹ ist, da sie keine operationale Beziehung zu Formen des gesellschaftlichen und politischen Widerstands hat. Wenn Kunstkritik durch eine Annäherung an oder Integration in die Praxis zugleich Formen von Unterdrückung in Frage stellen würde, könnte sie zu einer Form der engagierten Kritik werden. Etwas Entsprechendes findet sich in den Traditionen der kollaborativen Ethnografie, die in Verbindung mit bestimmten aktivistischen Kämpfen insbesondere in Lateinamerika entstand, oder auch in den verschiedenen Formen ›militanter Untersuchungen‹. Allerdings bin ich völlig einverstanden mit Ihrer Kritik daran, dass Kunstkritik allzu oft die Beziehung von Kunst zu hegemonialer Macht zu thematisieren versäumt. Diese Tendenz ist als solche ein Nebenprodukt des Diskurses der ästhetischen Autonomie, demzufolge das Kunstwerk eine privilegierte Form der Kritikalität darstellt und selbst nicht Gegenstand der Kritik sein kann. So behauptete Guy Debord 1963 in einem Brief an den Soziologen Robert Estivals über die Avantgarde: »Sofern sie wirklich eine Avantgarde ist, trägt sie in sich den Sieg ihrer Urteilskriterien gegen die Epoche [...], denn die Avantgarde verkörpert eben diese Epoche aus Sicht der Geschichte, die auf sie folgen wird.«<sup>7</sup> Hier dient die Avantgarde als absoluter ›transzendenter Signifikant‹, der außerhalb steht von einem System, und zugleich alle Werte innerhalb eben dieses Systems bestimmt. Auf diese

<sup>7</sup> Brief vom 15. März 1963, zit. nach Mikkel Bolt Rasmussen: »The Self-Destruction of the Avant-Garde«, in: *The Idea of the Avant Garde and What it Means Today*, hg. von Marc James Léger, Manchester 2014, S. 121–130, hier S. 123.



Weise denkt auch ein Autor, der *Guernica* einer ›formalen‹ Analyse unterzieht, dass er an einem kritischen Projekt teilhat, denn in der Avantgardetradition dient das formale Experiment selbst als Gefäß für eine sublimierte Form des revolutionären Bewusstseins, die im ›realen Leben‹ noch nicht verwirklicht werden kann.

**P.M.:** Ihre Zeitschrift *FIELD* ist in gewisser Weise ziemlich traditionell. Darin veröffentlicht werden analytische, meist von einem Autor oder einer Autorin verfasste Artikel. Glauben Sie nicht, dass gesellschaftlich engagierte Kunst auch andere Formen und Formate kunstkritischen Schreibens erfordert? Gibt es auf Grundlage der von Ihnen vorgeschlagenen Perspektive auch Beispiele von kollaborativen Formen der Forschung und kunstkritischer Praxis? Was ist mit den partizipativen, dialogischen und medialen Möglichkeiten einer Online-Zeitschrift, was beispielsweise mit Audio- und Videobeiträgen?

**G.K.:** Das stimmt wahrscheinlich: *FIELD* ist relativ traditionell. Wir haben natürlich experimentellere Ansätze wie Mitautorenschaft oder eine Form von zeitbasierter Herangehensweise diskutiert. Aber bisher hatten wir alle Hände voll damit zu tun, ein eher konventionelles Schreiben zu kultivieren. Wir haben nur eine geringe finanzielle Förderung; die Zeitschrift ist also für alle Mitglieder des Redaktionskollektivs wirklich eine Herzensangelegenheit. Wenn ich das Gefühl hätte, dass es bereits ein solides Fundament analytischer Texte zu gesellschaftlich engagierter Kunst gäbe, würde ich mir vielleicht eher Gedanken über Experimente machen, aber auf theoretischer, konzeptueller und methodischer Ebene ist noch so viel zu tun. Eines der Probleme, die sich für uns ergeben, betrifft die taktische Beziehung der KritikerInnen zu einem bestimmten Projekt. Vor ein paar Jahren besuchten einige unserer Redakteure eine Konferenz, auf der die anwesenden KünstlerInnen ein Modell vorschlugen, demzufolge der Kritiker oder die Kritikerin in einem bestimmten Projekt gleichsam ›eingebettet‹ wäre und als eine Art ›hauseigener‹ Dramaturg arbeiten würde. Er oder sie würde vor Ort Beobachtungen, eine historische Kontextualisierung und Kritiken der sich entfaltenden Praxis anbieten.

Ich bin etwas zwiespältig, was diesen Ansatz angeht. Meine eigene Erfahrung ist, dass wirkliche Einsicht in ein Projekt sich nicht unbedingt in Echtzeit ergibt, und gesellschaftlich engagierte Kunst entspricht üblicherweise nicht dem kontrollierten, für Bühnenszenierungen typischen Paradigma von Probe und Aufführung. Meiner Erfahrung nach bedarf es meist eines Prozesses des anschließenden Reflektierens und Nachdenkens, bevor man theoretisch und konzeptuell richtig zur Sprache bringen kann, was man beobachtet und erlebt hat. Ich glaube zwar, dass Theorie und Praxis in einem dialogischen Verhältnis zueinander stehen, aber nicht unbedingt in dem Sinne, dass sie sich auch gleichzeitig entfalten (obwohl ich mir sicher bin, dass dies für manche KünstlerInnen der Fall sein kann). Trotzdem kann ich mir durchaus vorstellen, dass sich das Feld der Kunstkritik in Bezug auf diese Unterteilungen auf unerwartete oder grenzüberschreitende Weise entwickeln wird.

**P.M.:** Woran fehlt es noch in der kritischen Analyse von gesellschaftlich engagierten Kunstprojekten? Was ist als nächstes zu tun?

**G.K.:** Der erste Schritt besteht für uns in einem tiefergehenden Verständnis des spezifischen Charakters zeitgenössischer gesellschaftlich engagierter Kunst. Selbst eine einflussreiche Person wie Jacques Rancière scheint außerstande, die Art des Paradigmenwechsels zu verstehen, die sich in dieser Arbeitsweise vollzieht. In einem Gespräch mit mehreren Kritikern richtete Rancière vor einigen Jahren in Bezug auf die Arbeit des Kollektivs Grupo de Art Callejero (GAC) aus Argentinien folgende recht bemerkenswerte Äußerung an Stephen Wright: »Es sind immer dieselben KünstlerInnen, die auf Kongressen zu Kunst und Engagement als Beispiele angeführt werden. Sie sagen, es gibt ›immer mehr‹ davon, nur weil Sie es für eine gute Sache halten. Aber was Sie uns gezeigt haben, steht in

8 Sophie Berribi, Jonathan Dronsfield und Stephen Wright: »An Exchange with Jacques Rancière«, in: *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2 (2008), Nr. 1, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrexchange.html> (aufgerufen am 4. Jan. 2018).

der Tradition politischer Plakate. Künstler machen schon seit vielen, vielen Jahren politische Plakate [...].<sup>8</sup> Konfrontiert mit einer künstlerischen Praxis, die eine komplexe Umkodierung von Choreographien der Performance-Kunst und des Straßenprotests beinhaltet, ›sieht‹ Rancière nur die bildlichen Artefakte der GAC, die er auf bloße politische Plakate reduziert. Wir befinden uns mitten in einem »Umschmelzungsprozess«, wie Benjamin ihn in *Der Autor als Produzent* beschrieben hat, im Zuge dessen viele für die Avantgardekunst bestimmende »konventionelle Scheidungen zwischen den Gattungen, zwischen Schriftsteller und Dichter, zwischen Forscher und Popularisator«, zwischen Autor und Leser einem Wandel ausgesetzt sind.<sup>9</sup> Der Fehler, den manche Kritiker aus meiner Sicht machen, besteht darin zu glauben, dass dieser Prozess einen Zerfall der Kunst markiert und nicht einen Wandel der Kunst als Reaktion auf bestimmte gesellschaftliche, politische und historische Zwänge. Sollte sich der zugrundeliegende Konservatismus der Mainstream-Kunsttheorie ändern, dann kommt diese Infragestellung von einer jüngeren Generation von KritikerInnen, WissenschaftlerInnen und AutorInnen, die bereit sind, über einige Aporien hinauszugehen, welche die Kritik derartiger Werke bisher meist geprägt hat (krude Vorstellungen von Dissens, Gleichgültigkeit gegenüber den konkreten Prozessen kollaborativer Produktion, eine Tendenz zur Verwendung theoretischer Konzepte auf eine programmatische oder liturgische Art und Weise, vereinfachende Modelle gesellschaftlichen und politischen Wandels und dergleichen). Diese Entwicklung hat bereits begonnen. Adair Rounthwaites Buch über Kunst während der 1980er Jahre bemüht sich auf vielversprechende Weise durch Recherche aus erster Hand um einen neuen Zugang zur Frage der Partizipation.<sup>10</sup> Und das Center for Creative Ecologies an der University of California in Santa Cruz leistet Wichtiges für die Entwicklung neuer analytischer Modelle mit einem Schwerpunkt auf Kunst und Umweltaktivismus. Ich glaube

also, dass sich die Diskussion über gesellschaftlich engagierte Kunst allmählich verändert. Gleichzeitig gibt es eine echte Erschöpfung angesichts der Beschränkungen des ineinandergreifenden Netzwerks von Biennalen, Galerien, Kunstmessen, Museen, SammlerInnen und KuratorInnen, die den institutionellen Kunstbetrieb bilden. Der Kunstbetrieb kann natürlich als ein Kontinuum verstanden werden, und KünstlerInnen haben auf unterschiedliche Weisen angefangen, sich an dessen Rändern einen produktiven Raum zu schaffen. Ebenso wichtig ist aus meiner Sicht aber die einfache Erkenntnis, dass man sein Werk nicht mit Blick auf den Kunstbetrieb schaffen muss, das heißt: nicht auf eine Weise, die sich primär nach den diskursiven Erwartungen und Aneignungsmechanismen jener Welt richtet. Eine wachsende Zahl junger KritikerInnen wie auch KünstlerInnen findet, dass die Rolle, die der zeitgenössische Kunstbetrieb im Moment spielt, nämlich eine intellektuelle Bestätigung für die Anlagegewohnheiten des einen Prozent zu liefern, ein zu hoher Preis ist für die dürftige ›Kritikalität‹, die in dessen Orbit hervorgebracht werden kann. Insofern glaube ich nicht, dass der Auszug aus dem institutionellen Kunstbetrieb eine vorzeitige Entsublimierung der transgressive Kraft der Kunst markiert. Er ist vielmehr als ein Versuch zu verstehen, die schöpferische und kritische Handlungsfähigkeit wiederzuerlangen, die schon im Akt der Bestimmung des Wesens jener ›Welt‹ und damit der Konventionen ästhetischer Autonomie angelegt ist, von denen sie abhängig ist.

<sup>9</sup> Walter Benjamin: »Der Autor als Produzent«, in: Ders., *Aufsätze, Essays, Vorträge* (Gesammelte Schriften Bd. 2), hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1977, Teilband 2, S. 683–701, hier S. 689. <sup>10</sup> Adair Rounthwaite: *Asking the Audience. Participatory Art in 1980s New York*, Minneapolis 2017.